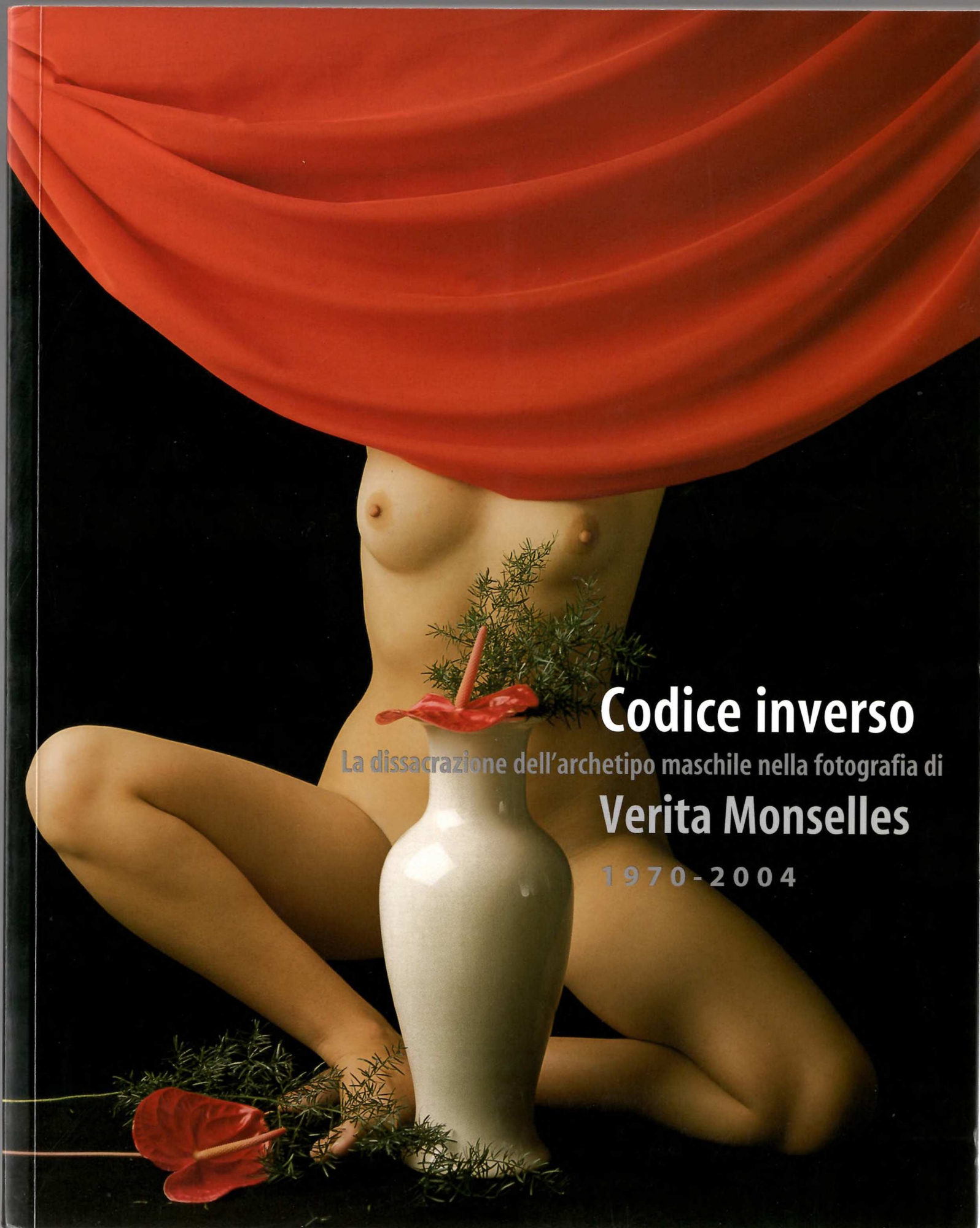


Codice inverso

La dissacrazione dell'archetipo maschile nella fotografia di

Verita Monselles

1970-2004

quaderni di aft
nuova serie
5
fotografi e fotografia oggi

Codice inverso

La dissacrazione dell'archetipo maschile nella fotografia di

Verita Monselles

1970-2004

a cura di
Lara-Vinca Masini

Regione Toscana
Comune di Prato • Assessorato alla Cultura
Archivio Fotografico Toscano

Prato 2006

Codice inverso. La dissacrazione dell'archetipo maschile nella fotografia di Verita Monselles

Lara-Vinca Masini

L'arte "al femminile" non ha, salvo poche, note eccezioni, una lunga tradizione, se non per quanto riguarda il periodo delle avanguardie storiche e, soprattutto, degli ultimi quarant'anni, durante i quali la condizione della donna, per quanto concerne la vita sociale e pratica, ha liberato e fatto esplodere, a livello cosciente e responsabile, il suo immaginario, ed ha riportato alla luce quella forza "primordiale" che già i miti preellenici avevano evidenziato, e che, nei secoli, è stata repressa da quella sorta di "reclusione protettiva" nella quale il "potere" maschile l'ha relegata. Ed è l'uomo che ha elaborato, anche in campo artistico, un linguaggio segnato, sempre, dalla sua impronta.

Scriveva Virginia Woolf negli anni Venti: "Ho i sentimenti di una donna, ma solo il linguaggio degli uomini".

Si tratta, dunque, da parte di un artista "donna", di inventare un nuovo linguaggio, o di adattare, stravolgendolo, il linguaggio maschile. Verita Monselles, fin dagli inizi del suo lavoro (che non sono stati tanto precoci; iniziava infatti verso la fine degli anni Sessanta, una volta uscita da un'esperienza dura e sofferta, in seno ad una tradizionale vita alto-borghese), ha adottato, per la sua ricerca fotografica, proprio il linguaggio caratteristico dell'uomo, rovesciandone i termini, con una rabbia, un'amarezza, venate appena da un filo di ironia.

Una delle immagini tra le più usate in campo fotografico maschile è proprio quella della donna, e spesso, in particolare, il "nudo" femminile. A questa icona si è rifatta Verita Monselles per decontestualizzarne la strumentalizzazione "al maschile". Anche la carica di erotismo che il nudo suggerisce viene, nei suoi lavori, come rovesciata e introiettata, quasi bloccata in se stessa da una sorta di dolorosa impossibilità di trovare appagamento nell'"altro". Non si tratta, peraltro, per questi suoi, di lavori che si sviluppano nel clima delle rivendicazioni di carattere femminista, che del resto quando essa iniziava la sua ricerca vivevano una loro accesa ripresa, ma di stravolgere l'uso strumentale maschile dell'immagine della donna. Solo in qualche caso il suo lavoro rasenta accensioni femministe, come, ad esempio, nelle serie violentissime dell'*Ecce Homo* (1976), nelle quali, come essa stessa dichiara, "adoperando la metafora e l'ironia" ha "cercato di individuare i simboli, la maschera dietro la quale si nasconde l'egemonia maschile", operando nel senso di una dura, amaramente ironica rivincita. È un gruppo di lavori portati avanti con tenacia, con una durezza che riesce a convogliare con coraggio, audacia, rabbia, quasi tutte le tematiche proprie del suo lavoro, impostate sulla critica al maschilismo che vena la cultura in tutte le latitudini, e che nella società che si definisce "civile"

Inverse code. The debunking of the male archetype in the photographic work of Verita Monselles

Lara-Vinca Masini

With the exception of a few rare and well known examples, "female" art does not have a very long tradition. It was only during the period of the historical avant-gardes, and mainly the last forty years, that the status of women in terms of social and practical life released and led to the explosion of its imagery on an aware and responsible level and brought to light the "primordial" power that pre-Hellenistic myths had already revealed and which, over the centuries had been repressed by a sort of "protective custody" to which "male" power had relegated it. And it was the men, even in the arts, who developed a language with a clear male imprint.

Virginia Woolf wrote in the 1920s that she had the feelings of a woman, but only the language of men.

Thus for a "woman" artist it is matter of inventing a new language or adapting – and overturning – the language of men.

From the beginnings of her career Verita Monselles, (and it was not an early start; it began around the end of the Sixties after she had emerged from a difficult, painful experience within a traditional, upper middle class life), used the typical language of men in her photographic studies. But she overturned its terms with an anger and a bitterness, marked with a subtle streak of irony.

One of the most widely used images in male photography is the woman and often, in particular the female "nude." Verita Monselles used this icon to decontextualize its "masculine style" exploitation. In her works, even the erotic charge the nude suggests is overturned and introjected, almost locked into itself in a sort of painful impossibility of finding gratification in the "other." However, the issue is not feminist demands which were actively on the rise when she began her work as a photographer, but rather of overturning male use and exploitation of the female image.

Only in some cases does her work touch on feminist themes, such as in the violent *Ecce Homo* (1976) series in which, as she herself says, "using metaphor and irony" she "tried to identify the symbols, the mask behind which male hegemony hides," working in the sense of harsh, bitterly ironic revenge. It is a group of pictures produced with tenacity, with a hardness that with courage, daring and anger conveys nearly all the themes of her work, based on a critique of male chauvinism that flows through culture at all latitudes and which in society that defines itself as "civilized" invests fashion, entertainment, advertising, religion – everything and that Verita exemplifies in the Baroque symbolism of Catholicism which has always exalted not the naturalness of woman (the Virgin Mary), but her maternal role which is presented as a total denial of

investe la moda, lo spettacolo, la pubblicità, le religioni, tutte, e che Verita esemplifica nel simbolismo barocco del cattolicesimo che da sempre esalta nella donna (Maria), non la sua naturalità, ma la sua maternità che si pone nella totale rinuncia della sessualità. A proposito di *Ecce Homo* mi piace citare un commento di Tommaso Trini: "Ho visto le figurazioni in cui Verita Monselles fa di una croce un culo ed io penso che se per l'uomo il corpo in croce tace, per la donna il corpo in croce parla, e parla per sempre. Naturalmente l'opera è anche blasfema in modo naturale, è arte [...]. Io non capisco quanto nello stile cattivo della Monselles sia **understatement** o senso minimo per il massimo significato d'ira, quanto sia allusione propria della natura simbolica del suo modo di dire, di raffigurare, di esprimersi, là dove l'ira e la beffardaggine prendono velocità sulla vita del simbolo; c'è, immancabile, la dialettica delle figure, lo scambio dei ruoli, e dunque c'è l'ambivalenza di senso, ambiguità di sessualità, c'è un discorso e insieme un principio di silenzio [...]".

Sullo stesso tema, già nel '74, Verita aveva realizzato *Il velo* e *Abito nuziale*, nei quali la donna, vestita del solo velo, si prostra davanti ad un busto di Cristo, in un interno scuro, appena illuminato dalla fiamma di quattro candele, ad esprimere la rinuncia e l'espoliazione di tutta se stessa.

Nel gruppo della *Paolina Borghese* (1977), forse il suo più noto, Verita sembra invece voler superare, nel raggelato sensualismo delle immagini, ogni senso di rancore, per una lucida, serena, solo un po' ironica, citazionistica ricerca di mediazione tra il sereno, sotteso erotismo del neoclassicismo canoviano e certo distaccato concettualismo alla Paolini, che si fa evidente nelle diverse varianti. Già, del resto, una "citazione" evidente rivolta all'arte contemporanea si trovava nel suo *Autoritratto* (1970), in positivo e in negativo, nel quale è dichiarato il riferimento al *Grande Vetro* di Duchamp nella nota, stupenda fotografia di Ugo Mulas.

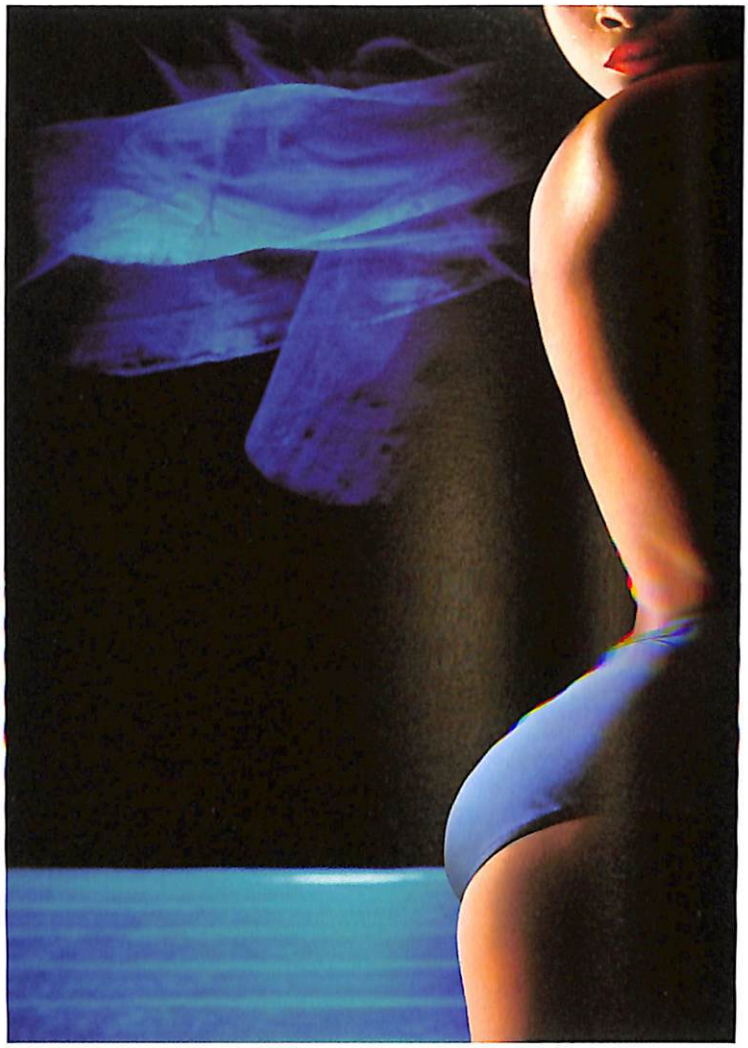
Non c'è quasi mai, nelle fotografie di Verita, aggressività, ma un senso doloroso di rifiuto contro ogni potere espresso dal "maschile", quello del sesso, quello della costrizione penitenziale ecclesiastica, quello delle convenzioni e dei pregiudizi.

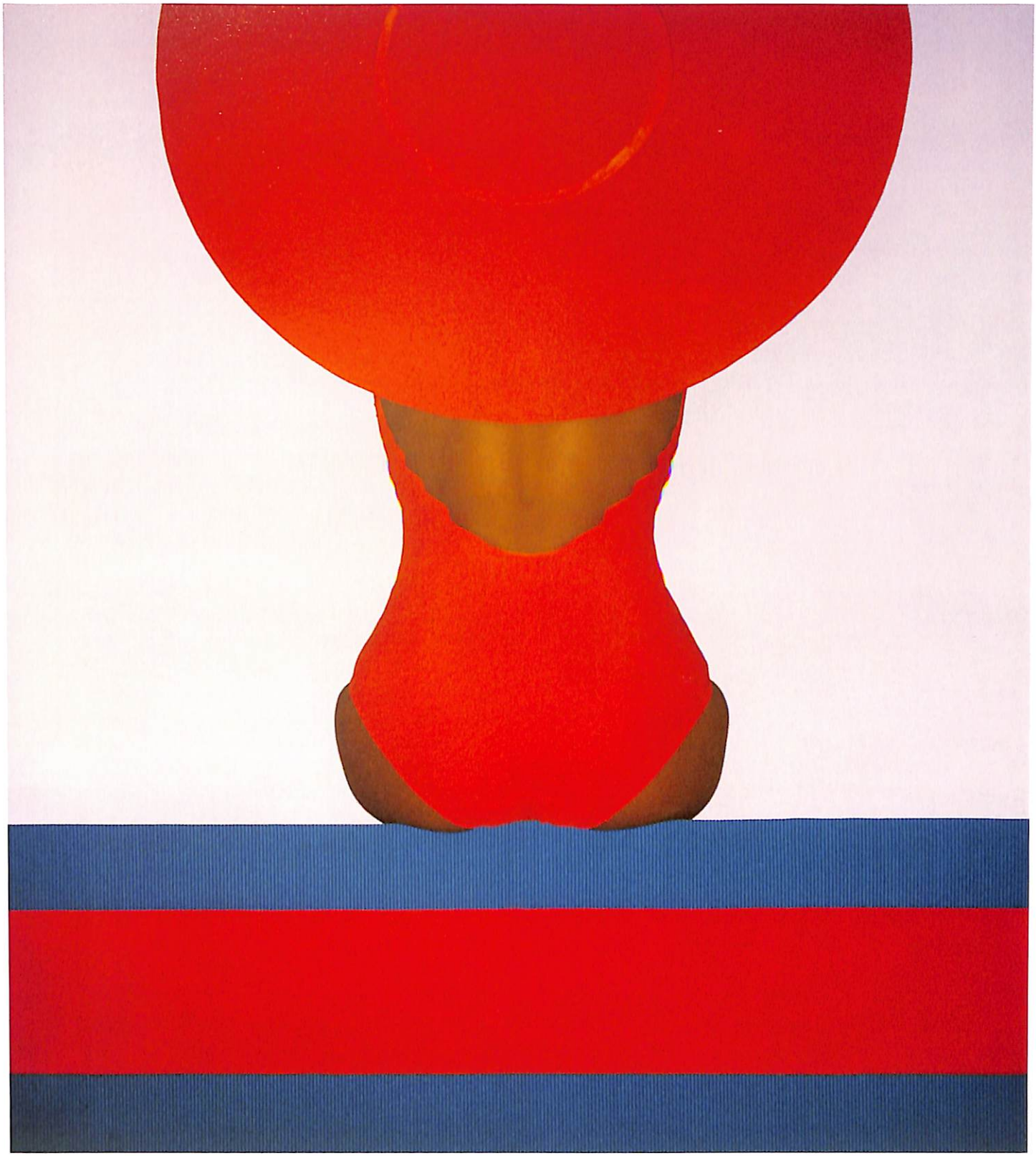
Mentre il riferimento alla storia dell'arte emerge in quasi tutti i lavori dagli anni Settanta agli Ottanta, per i quali, per il colore, per il rapporto luce-oscurità, sembra che, in qualche modo, Verita abbia guardato a Caravaggio, come in *Merletto bianco* ('74), con la sposa bambola, accanto l'uomo-gatto dai denti aguzzi; in *Velo* e *Abito nuziale*, già citati.

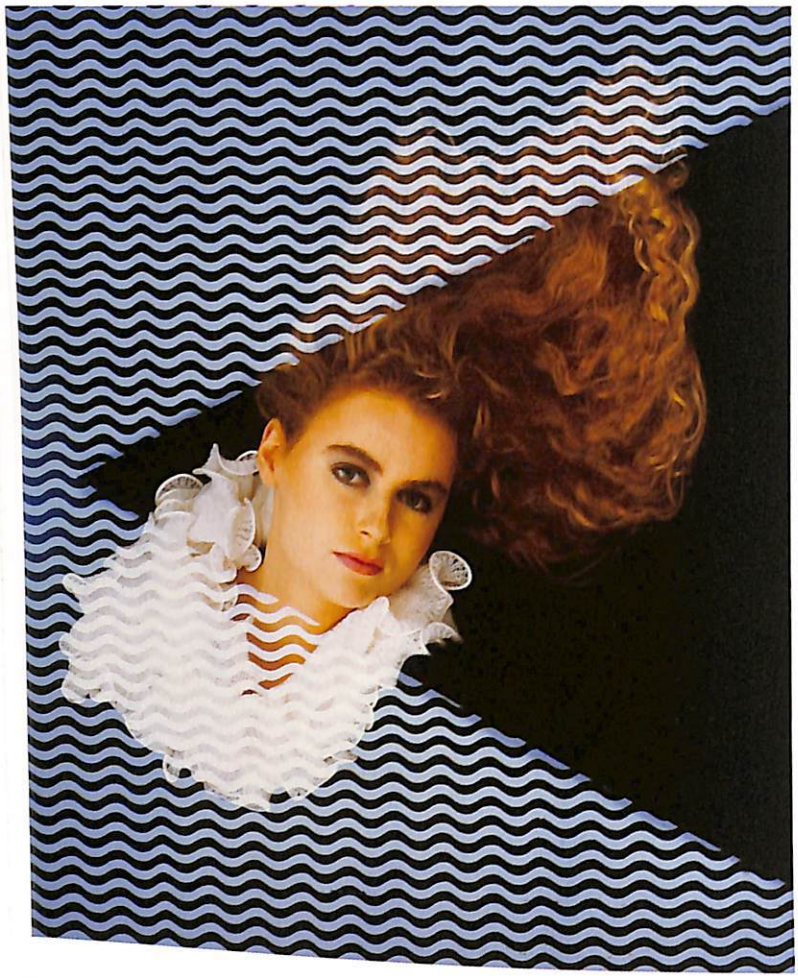
E che dire di *Scelta?* ('75), il bellissimo, sontuoso "ritratto" (la disposizione è quella caratteristica del ritratto tradizionale, dal Rinascimento in poi), di una donna incinta il cui volto pensoso emerge solcato dalla luce, dal fondo rosso cupo di una tenda; ai piedi, quasi come una firma simbolica, alcune teste di bambola. In *Bijoux* ('75) la donna prostrata di fronte al manichino di un piccolo Gesù, nudo, si staglia luminosa dal fondo scuro. E ancora *Stars* e *Superstars* (1975), una con teschi agghiaccianti di animali e aureole ragsexuality. Regarding *Ecce Homo* I like to quote a comment by Tommaso Trini: "I have seen the images in which Verita Monselles makes an ass out of a cross and I think that if for man the body on the cross is silent, for woman the body on the cross speaks, and speaks forever. Naturally, it is also blasphemous in a natural way, it is art [...]. I don't understand how much of Monselles's naughty style is **understatement** to convey the maximum anger, how much is allusion to the symbolic nature of her mode of expressing, depicting, where anger and scorn outpace the life of the symbol. There is, inevitably, the dialectic of the figures, the role switching and hence, there is an ambivalence of meaning, ambiguity of sexuality, there is both a discourse and a beginning of silence [...]".

On the same theme in 1974 Verita had already shot *Il velo* (The Veil) and *Abito nuziale* (Wedding Dress) in which the woman, wearing only a veil, prostrates herself in front of a bust of Christ in a dark room illuminated only by four candles to express the denial and divesting of her being.

In *Paolina Borghese* (1977) perhaps her most famous series, Verita seems to want to go beyond all feelings of rancor in the frozen sensuality of the images, for a lucid, serene and only slightly ironic







giate, l'altra in cui la donna, con in braccio un Cristo infante, benedicente, sembra immersa in una sua adorazione astratta. Sullo sfondo una testa di uomo, immersa nel buio, questa unica volta, peraltro, reale e non espressa nella metafisica di un manichino.
E su quel "principio di silenzio" cui accennava Trini i lavori dagli anni Ottanta sembrano voler sostituire, appunto, il silenzio al grido di ribellione. "Protagonista assoluta" essa scrive, "rimane la donna, che ha superato la fase eversiva della sua protesta, che non ha ancora espresso il suo potenziale creativo e si presenta ancora con una diffusa malinconia di fondo per ciò che dovrebbe essere e ancora non è". *Silenzio* è, tra l'altro, il titolo di un volto di donna dagli occhi chiusi, irretito in una veletta nera (1981).
La scenografia si fa più intensamente decorativa, carica, barocchegiante, come nella sensualissima serie di *Fiore rosso* ('82) in cui il nudo femminile sembra ammorbidirsi nell'ombra dorata che l'avvolge, in gara con i rossi intensi, ad indicare, anche, l'inizio dell'autoliberazione. Mentre l'impianto scenografico si fa più essenziale in *Io t'amerò*, *Se tu mi amerai* ('82), *Io e lui*, *I nostri pensieri*, *I suoi pensieri* ('82), *Cavalli* ('82).
Frattanto Verita Monselles si era occupata anche di fotografia di moda. Un tipo di sguardo che essa prolunga anche quando torna ai suoi temi consueti. "Ma è pur sempre" cito da Donatella Mazzo-

"citationist" quest for mediation between the serene, unexpressed eroticism of Canova's neo-Classicism and a certain Paolini-style detached conceptualism, that becomes evident in the several variations. Furthermore, we already find an evident "citation" aimed at contemporary art in her *Autoritratto* (Self-Portrait) (1970), in positive and negative in which the reference to Duchamp's *Big Glass* is stated in the famous, stupendous photograph by Ugo Mulas.
In Verita's photography there is hardly ever any aggressiveness, but there is a painful sense of rejection of all power expressed by the "male" – sex, ecclesiastical imprisonment, conventions and prejudices.
Although references to art history are visible in nearly all her works from the Seventies and Eighties where, because of the colors, the light-darkness relationship, it seems that in some way Verita had turned to Caravaggio, as in *Merletto bianco* (White Lace) (1974), with the doll bride, next to the cat-man with the pointy teeth; in *Velo* and *Abito nuziale*, that we mentioned earlier.
And what can we say about *Scelta?* (Choice ?) (1975), the beautiful, sumptuous "portrait" (the arrangement is typical of traditional portrait from the Renaissance on), of a pregnant woman whose thoughtful face is furrowed by the light, with the deep red background of a curtain; at her feet, almost like a symbolic signature are some dolls' heads. In *Bijoux* (1975) the woman prostrated in front of a small statue of a naked Jesus, stands out luminously against the dark background. And then, in *Stars* and *Superstars* (1975), one with frightening skulls and gleaming haloes, the other in which the woman holds an infant Jesus giving a blessing, seems absorbed in abstract adoration. In the background a man's head immersed in the darkness, just this once is real and not expressed in the metaphysics of a dummy.
And on that "beginning of silence" that Trini hinted at in the works from the eighties seems to want to replace the scream of rebellion with silence. "The absolute protagonist," she writes, "is a woman who has gone beyond the subversive phase of her protest, who has not yet expressed her creative potential and still appears with basic, widespread melancholy for what she should be, but yet is not". *Silenzio* (Silence) is also the title of a woman's face, with eyes closed and trapped in a black veil (1981).
The setting becomes much more decorative, charged, and baroque, as in the highly sensual series of *Fiore rosso* (Red Flower) (1982) in which the female nude seems to soften in the golden shadow enveloping her, competing with the bright reds, to also symbolize a beginning of self-liberation. And the setting becomes more essential in *Io t'amerò*, *Se tu mi amerai* (I Will Love You, If You Love me) (1982), *Io e lui*, *I nostri pensieri*, *I suoi pensieri* (He and I, Our Thoughts, His Thoughts (1982), and *Cavalli* (Horses) (1982).
In the meantime Verita Monselles also worked on fashion photography, a view that she extended even when she returned to her more customary themes. "But, it is always," and I am quoting

leni (in occasione della personale di Verita al Maschio Angioino di Napoli del 1983) "con esattezza, sguardo di donna su donna. L'oggetto dell'immagine fotografica è cioè, in qualche modo, anche soggetto di essa. Si avverte così che queste fotografie vogliono porsi come specchi che restituiscono ingigantite in certe componenti significative, rivestite di certi apparati magico-simbolici, alcune immagini 'nude', dell'autocoscienza [...]". E ancora. "Corpo a corpo tra due donne. L'una, Verita Monselles, celata al di qua del quadro visivo [...] e calata nella pratica del suo lavoro al di qua dell'occhio meccanico, attraverso cui costruisce un'iperrealtà caratterizzata da un inflessibile progetto, da una fissità straordinaria, quasi in una cristallizzazione del visivo. L'altra, la modella, come al di là del quadro visivo [...] che offre il suo corpo come spazio di cosmesi, di elaborazioni rituali, di simbolizzazioni raffinate. Il corpo femminile dell'altra è così per la mente femminile dell'una materia di manipolazione, progetto e costruzione di uno spazio figurativo che non ha alcuna realtà al di fuori dell'inquadratura fotografica". A questo momento si riportano anche la serie *Riflessioni* ('82) e *Farfalle* ('82), "blu delirante nel volo dell'oblio", dimentica di sé in un anelito di volo che forse, ora, potrà finalmente aver luogo. L'"altro" sembra volutamente escluso; "il cerchio dell'io si è chiuso [...] la donna si fa immagine e godimento di sé, si completa con il raddoppiamento di se stessa".

In questi anni, abbandonata la fotografia professionale, Verita Monselles approfondiva con tenacia la sua ricerca sul colore e sulla luce anche in alcuni ritratti, di cui ci restano numerose e successive scansioni e approfondimenti intensissimi. E mi piace ricordare una sua partecipazione ad un concorso fotografico dei primi anni Novanta sull'immagine di Che Guevara cui essa partecipava sostituendo alla testa del Cristo, nello scorcio mantegnesco del corpo, la testa del Che; in calce una citazione dal *Vangelo secondo Gesù* di Saramago. Un piccolo, intenso lavoro.

Con la serie *Fantasia etrusca* ('85-'99), "affinità elettive", e *Uccelli* ('79-'99) che Verita riprende col digitale, (recuperando alcune fotografie che aveva realizzato ai suoi inizi, quando ancora non aveva chiarito i suoi intenti, e quando non era giunta ad organizzare le sue immagini secondo un impianto scenografico che la lunga, ricca frequentazione e la collaborazione col gruppo teatrale dei Magazzini contribuiva a rafforzare e confermare), sembra che la rabbia, la ribellione, il dolore, si siano finalmente placati, lasciando il posto al rimpianto di aver, forse, mancato, un vero rapporto condiviso, appagante e consolatorio, che possa accompagnarci al compimento di una vita piena.

E si veda anche la composizione fotografica realizzata col digitale, dedicata alla poesia *Alla luna* (1999) di Leopardi, un lavoro dolce, un po' malinconico, come una sorta di rinascita che Verita ha voluto regalare a tutti noi che le abbiamo voluto bene, che la ricordiamo con rimpianto, ma anche con la certezza che la sua realtà resterà viva e attiva nella lezione di dignità che, col suo lavoro, ci ha consegnato e che abbiamo il dovere di salvare.

Donatella Mazzoleni's words (on the occasion of Verita's one-woman show at Maschio Angioino, in Naples, 1983) "precisely, a woman's eyes on a woman. The subject of the photograph is, in some way, her own subject. We feel that these pictures want to be mirrors that reflect a magnification of some significant components, clothed in some magic-symbolic apparatus , some "naked" images of self-awareness [...]". And then. "Two women, body-to-body. One is Verita Monselles, hidden here and there by the visual picture [...] and immersed in the practice of her art, beyond the mechanical eye through which she constructs a hyper-reality characterized by an inflexible concept, an extraordinary fixedness, almost a crystallization of the visual. The other, the model, seems to be beyond the visual picture [...] she offers her body as a space for beautification, for ritual enhancements, for refined symbolization. For the female mind of one, the female body of the other is something to be used for the manipulation, design and construction of a figurative space that has no reality beyond the photographic shot".

The series *Riflessioni* (Reflections) (1982) and *Farfalle* (Butterflies) (1982) also date from this period "delirious blue in the flight of oblivion", forgetting herself in a yearning for a flight that can finally happen. The "other" seems deliberately excluded; "the circle of the self has closed [...] the woman makes herself an image and delights in herself, she completes herself by duplicating herself".

During those years, having abandoned professional photography, Verita Monselles tenaciously worked on her studies on color and light, as well as on some portraits of which there are many, sequential shots and intense in-depth examinations. And, I like to think of when she participated in a competition in the early 1990s: it was an image of Che Guevara and she replaced Christ's head in Mantegna's foreshortened body with the head of Che, and at the bottom, a quotation from the *Gospel According to Jesus* by Saramago. A small, but very intense piece.

With the *Fantasia etrusca* (Etruscan Fantasy) series (1985-99), "elective affinities" and *Uccelli* (Birds) (1979-99) that she shot with a digital camera, (utilizing photographs of the early days of her activity when she had not yet clarified her interests and had not yet developed her typical method of assembling images on a scenographic framework, an approach that was going to be subsequently reinforced and corroborated by her long lasting and fruitful collaboration with Magazzini), it seems that the anger, rebellion and pain had finally subsided and set aside by the regret of having, perhaps, missed out on a true, shared, gratifying and comforting relationship that can accompany one in living a full life.

And we also see the composition shot with a digital camera dedicated to Leopardi's poem *Alla luna* (To the Moon) (1999). It is a sweet, slightly melancholy photo, a sort of rebirth that Verita wanted to give all of us who loved her, who remember her with sadness, but also with the certainty that her reality will remain alive and active in the lesson on dignity that she gave us with her work and which it is our duty to preserve.

La fiorentina col samovar
Dramatis personae

Lea Vergine

Firenze le pareva bellissima. L'unico posto al mondo dove coltivare i giochi e i sogni. Non Napoli ostile, estranea e chiassosa, la città del clan familiare acquisito. Non Buenos Aires, patria della madre assente da sempre. Non la Russia che aveva molta parte nei suoi complicati incroci di sangue. Firenze: territorio suo, per nascita e convinzione. Aveva un viso perfetto. Ed una figura da dea india che lasciava senza fiato. Un'apparizione. Bellissima, troppo per essere vera. A volte la si toccava per credere; c'era.

La conobbi quando era moglie di un amico, Ernesto Porta, docente di radiologia; e madre di quattro figli. Allora vestiva di colori pastello, calzava 'ballerine' piatte col complesso dell'eccessiva altezza, portava i bellissimi capelli nero-blu tagliati come usava negli anni sessanta. Una fiorentina esportata a Partenope, una signora della ricca borghesia che usava il *samovar*.
Ma non era come le altre compagne di medici ricercatori della Clinica medica di Napoli. Mentre noi si giocava a poker, per esempio, lei dormiva sui divani. Era arrivata in Via Orazio, giovanissima, direttamente dal collegio. Aveva sposato Ernesto per un colpo di fulmine. A lui, diretto a Stoccolma, si era bucata una gomma della Ferrari davanti al cancello dell'Istituto per ragazze molto per bene; e lei era lì.
Non si quietava come le altre. Voleva capire la musica da camera, quella lirica, i libri e i quadri. Componeva con la chitarra. A volte mi chiamava a Milano perché le scrivessi dei versi.

Nei primissimi anni settanta arrivano la Svolta e l'oggetto attraverso il quale realizzerà un'esistenza nuova e del tutto diversa: la macchina fotografica.
Ha dedicato, Verita Monselles, il suo lavoro al *femminile* o *all'ombra del femminile*? Non direi. Nella sua produzione vanno privilegiati tre filoni, dove si è distinta con voce propria: la ritrattistica; la documentazione sui Magazzini Criminali; le prime foto di paesaggi, passanti, coppie in amore; diciamo le sue incursioni nel territori della vita.
Sempre attenta alla bellezza fisica, al *tic* e all'inquietudine del soggetto ritratto ma con garbo, con felpata, cordialissima e, a volte, sottilmente scherzosa partecipazione. Con l'umiltà di chi è nata col cappello.
Nel 1969 lei stessa scriveva che aveva incominciato "a seguire il lavoro di fotografi amici, a imparare la tecnica e la ripresa fotografica [...] la fotografia mi aiutava ad uscire dal mio ristretto mondo individuale e mi portava fuori, in un mondo vasto, con altri tipi di

The Florentine with the samovar
Dramatis personae

Lea Vergine

Florence seemed beautiful to her. The only place in the world where she could cultivate games and dreams. Not the hostile, foreign and noisy Naples, the city of her acquired family. Not Buenos Aires, home of her mother. Not the Russia that played a large role in her complicated bloodlines. Florence: her territory by birth and conviction. She had a perfect face, and the body of a Hindu goddess that would leave you breathless. An apparition, too beautiful to be real. Sometimes you touched her to believe that she was there.

I met her when she was the mother of four children and married to a friend, Ernesto Porta, professor of radiology. She wore pastel colors, and flat ballerina shoes because of her complex about being too tall; she wore her beautiful blue-black hair cut in a sixties style. A Florentine exported to Naples, a wealthy bourgeois lady who used a *samovar*.
But she was not like the other wives of the research physicians at the Clinica Medica in Naples. While we played poker, for example, she slept on the couch. She came to Via Orazio when she was still very young, straight from boarding school. She married Ernesto out of love at first sight. He was on his way to Stockholm and got a flat tire on his Ferrari – right in front of the gate of that school for very respectable young ladies; and she was there.
She didn't keep quiet like the others. She wanted to understand chamber music, opera, books and paintings. She played the guitar. At times she would call me in Milan asking me to write lyrics for her music.

The Turning Point and the object with which she would create a totally new and different existence – the camera – came in the early 1970s.
Did Verita Monselles dedicate her work to the *feminine* or to the *shadow of the feminine*? I can't say. Her work favored three main themes in which she distinguished herself with her own voice: portraiture; the documentation on Magazzini Criminali; the early photographs of landscapes, passersby, lovers, let's call them her forays into the different areas of life.
She was always aware of physical beauty, the subject's idiosyncrasies and restlessness; and portrayed them with grace, with a soft, cordial and sometimes subtly playful participation. With the humility of one who was born wearing a hat and gloves.
In 1969 she wrote that she had begun "watch photographer friends at work, to learn the techniques and how to shoot [...] photography helped me come out of my narrow little world and

Regione Toscana · Comune di Prato · Archivio Fotografico Toscano

quaderni di AFT fotografi e fotografia oggi **nuova serie**
Supplemento semestrale di *AFT Rivista di Storia e Fotografia*. N. 5/2006
Direzione: Simona Innocenti, *direttore responsabile*, Sauro Lusini, *coordinamento*,
Paolo Chiozzi, Luigi Tomassini
Redazione e amministrazione: via S. Caterina 17, 59100 Prato
Tel. 0574 18351 49/50/51/52, fax 0574 1835174
e-mail: info@aft.it
indirizzo internet: http://www.aft.it

Prezzo del fascicolo separato: € 10,00
Abbonamento annuale cumulativo AFT+ Quaderni: € 15,50

Price of a single issue: € 10,00
Annual subscription to AFT + Quaderni: € 15,50

Copyright © 2006 Comune di Prato

ISSN: 1590-3192

Pubblicato in occasione della mostra **Codice inverso. La dissacrazione dell'archetipo maschile nella fotografia di Verita Monselles. 1970-2004**
Prato. Le Antiche Stanze di S. Caterina. 3 - 26 giugno 2006

In copertina / *On the cover*: Verita Monselles. Fiore rosso I / *Red flower I*, 1982.

I titoli delle opere e i brevi testi a commento sono di Verita Monselles /
The titles and the short comments to the pieces are by Verita Monselles

Traduzioni a cura di: Julia Weiss

Progetto e realizzazione grafica: Auro Lecci
Stampa: Italia Grafiche

Finito di stampare in Firenze
maggio 2006

archivio
lara
vinca
masini
cid

SP-MON-295
000344